

T 407
 Ausstellungskatalog / Catálogo de la exposición / Exhibition catalogue,
 Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, 's-Gravenhage, 1938, 21 x 15 cm
 K 122

Komposition Nr. 122 / Composición No. 122 / Composition No. 122,
 1941, Öl auf Leinwand / Oleo sobre lienzo / Oil on canvas, 60,5 x 80 cm

Arta Valstar-Verhoff

Spielerische Leichtigkeit: Zu Kontinuität und Neuanfang im Werk der holländischen Jahre Vordemberge-Gildewarts.

Im Sommer 1936 verdichtete sich für Vordemberge-Gildewart das Bild vom Ende der Freiheit in Deutschland. Es wurde klar, daß die Situation für ihn als ungegenständlicher, "entarteter" Künstler und seine jüdische Frau Ilse Leda bald lebensgefährlich werden würde. Die Vordemberges verließen 1937 Deutschland. Zunächst mit dem Ziel Schweiz. Bei den Familien Bill, Giedion und Roth fanden sie Unterschlupf, eine dauerhafte Genehmigung, in der Schweiz zu bleiben, gab es jedoch nicht.

Sie setzten ihre Hoffnungen auf Holland. Für Vordemberge-Gildewart, der bis 1919 in Osnabrück unweit der Grenze gelebt hatte, war es stets nahe und vertraut, seine Frau hatte Verwandtschaft dort. Zudem arbeitete in Amsterdam einer der fortschrittlichsten Museumskuratoren, Willem Sandberg vom Stedelijk Museum. Geradezu als Antwort des Auslands auf die Diffamierungen der Avantgarde in Deutschland fand unter seiner Regie 1938 die Ausstellung "Abstracte Kunst" statt, an der auch Vordemberge-Gildewart beteiligt war.

Erschien das zuerst als eine geradezu wunderbare Situation, die ihm auch seine dritte große Einzelausstellung brachte - 1938 im Koninklijke Kunstzaal Kleykamp in Den Haag (T 407) - so machten sich Schwierigkeiten mehr und mehr bemerkbar. Befristete Aufenthaltsgenehmigungen, die Drohung, nach Deutschland abgeschoben zu werden, wenige schlechte Möglichkeiten, Geld zu verdienen, und schließlich die deutsche Besatzung überschatteten den anfänglich so großen Optimismus. Endgültig konnten nun keine ehrlichen Briefe mehr geschrieben werden, der Austausch unter Gleichgesinnten kam zum Erliegen und noch schlimmer, es begann ein Leben im Verborgenen, mit der ständigen Gefahr, entdeckt zu werden, der Angst, ob man zusammenbleiben und den Krieg überstehen könne.¹

Umso erstaunlicher mutet die Entwicklung an, die sich während der Jahre der Unsicherheit, Emigration und Isolation in den Arbeiten Vordemberge-Gildewarts zeigte.

Schon 1931 hatte er Bilderfolgen hinter sich gelassen, in denen das Bildfeld ganz mit einer schräg gelagerten Komposition aus einer Vielzahl von Linien und Flächen überzogen war (K 41). Er kehrte zurück zu alles tragenden Flächen, dazu in Interaktion kleinere gemalte, auch dreidimensionale, montierte Elemente. Der umgebende Raum scheint hier auf die Bildfläche gezogen, die Formen vermitteln den Eindruck des Schwebens (K 63).

Auch nach der Emigration wahrte Vordemberge-Gildewart diese Tendenz zur Straffung der formalen Kompositionsgrundlage, zu gesteigerter Prägnanz in der Beziehung zwischen Linie, Fläche und Farbe. Großzügige, übersichtliche Aufteilungen der Bildfläche, die sich durchsetzenden Formen des Dreiecks und der Linie (D 55-56, D 67, D 71, D 76, D 82), fein dosierte Bereiche rauher Textur sowie ein freies, undogmatisches Farbkonzept sollten bestimmend bleiben für die gesamte holländische Periode in seinem Werk. Auf konkret dreidimensionale, montierte Bildteile verzichtete er vom Zeitpunkt der Emigra-

tion an völlig. Sie waren stets ein Anklang an die frühen Jahre seiner künstlerischen Entwicklung um 1920, als er die Ausbildung zum Schreiner absolviert hatte und sich mit Baureliefs sowie Baugestaltungen insgesamt befaßte.² In flächige, gemalte Kompositionen eingebracht waren diese montierten Halbkugeln, Bilderrahmenfragmente, eine Reißschiene teils humorvoller Verweis, teils real Raum definierender Bildteil, der Spannung zur Flächigkeit der Malerei erzeugte. Jetzt, in den holländischen Jahren, scheint sein Interesse nicht derart handfester Räumlichkeit im Bild gegolten zu haben.

Sein Leben hatte jede Bodenständigkeit, die sich zuvor in Aufträgen für Möbel, Innenraumgestaltungen oder Baureliefs geäußert hatte, jede feste Verwurzelung wie in den Jahren in Osnabrück oder in Hannover verloren. Der Schwebezustand des Ungewissen, in dem er sich nun befand, dürfte Ursache gewesen sein für neues Experimentieren mit subtilen Formen von Raumsuggestion im Bild. In der "Komposition Nr. 109" aus dem Jahr 1938 legte Vordemberge-Gildewart Linienführungen so an, daß sie sich zum Dreieck schlossen. Dieser Umrißcharakter, den er variierte in dicken oder hauchfeinen Linien, suggeriert Transparenz, Durchblick, Raumtiefe. Er verleiht der gesamten Komposition eine bisher nicht gekannte Leichtigkeit, die durch den Gegensatz zwischen den beiden deckend rot und blau gegebenen Dreiecken und den übrigen dünneren Linienführungen noch überhöht wird. Gedanken an musikalische, kontrapunktische Kompositionen und an Elemente des Tanzes drängen sich auf, können durch Vordemberge-Gildewarts große Liebe zu beiden Künsten untermauert werden.

In nachfolgenden Kompositionen wurden die beschriebenen Ansätze weiter ausgebaut. Hauchdünne Linien sind vervielfacht, gestaffelt, farblich variiert, bleiben angebrochen, treten in eine leichte Zwiesprache mit dem farbigen Grund oder den wenigen Dreiecken von einfacher Farbigkeit, feiner Textur und linearer Strukturierung - in der Absicht, so scheint es, ein heiter schwebendes Vor und Zurück, ein Miteinander in einem imaginären Farbraum zu erzeugen (K 122, K 128, K 132). Außerhalb der realen Welt der Erscheinungen entfaltet sich hier ein freies Spiel aus Form und Farbe, phantastisch und doch nicht ohne Ordnung - Synonym für eine Utopie der Klarheit, Harmonie und Schönheit, die in ganz ähnlicher Weise auch Kasimir Malewitsch oder El Lissitzky auszudrücken suchten.

Wie sie war Vordemberge-Gildewart stets bestrebt, dies nicht nur im Rahmen der Malerei zu tun. Und doch konnte sein Bemühen, gestaltend in alle Bereiche des menschlichen Lebens hineinzuwirken, während der Jahre in Holland, bedingt durch die erschwerten Umstände, nicht voll entfaltet werden. So blieb beispielsweise einer seiner Entwürfe aus dem Jahr 1939/40 im Stadium der Zeichnung, kam nie zur Ausführung. Es handelte sich um eine Wandgestaltung für den Sitzungssaal der P.T.T. in Den Haag, die Verwaltungszentrale der niederländischen Post.³ Mart Stam, der mit Vordemberge-Gildewart befreundete Architekt, sollte für weitere Aus- und Umbauten zuständig sein. Der endgültige Entwurf Vordemberge-Gildewarts vom 27. März 1940⁴ (wie B 53/1-3, B 53/5-8, B 53/10-12) sieht eine Dreiteilung der Hauptwand vor. Angelehnt an die vertikale Ausrichtung der vorhandenen Betonpfeiler entwickelte

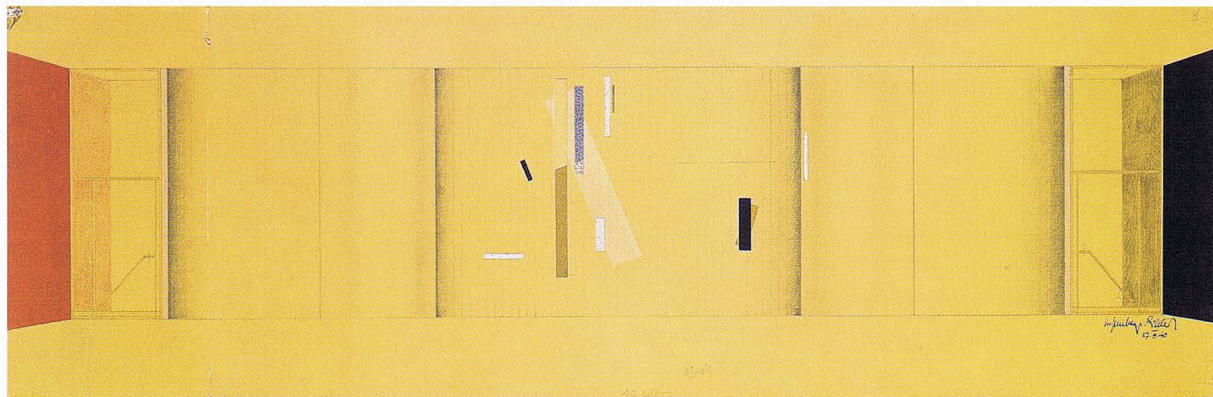
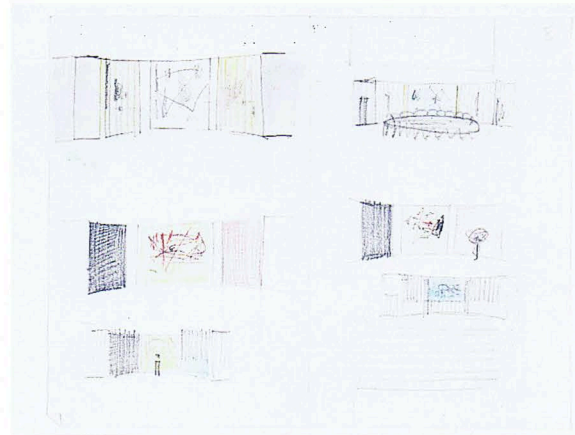
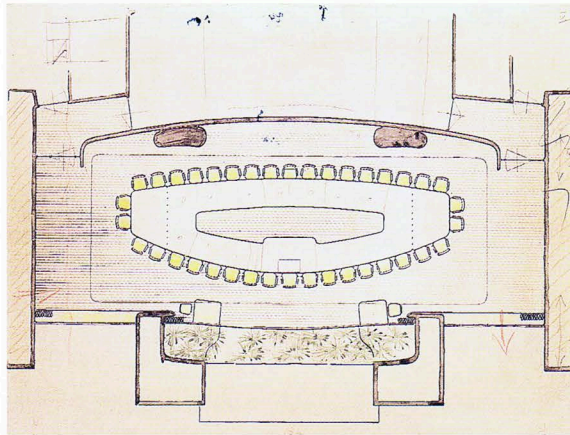
er ein regelmäßiges Nebeneinander von Boden und Decke verbindenden Linien, das die gesamte Breite überzieht. Davor scheint die eigentliche Komposition zu schweben.

Konzentriert auf den mittleren Abschnitt der Wand entfaltet sich eine Gruppierung unterschiedlich langer und breiter Rechtecke von deckender Farbigkeit in Schwarz und Braun, von feiner, regelmäßiger Textur in Weiß und blassem Blau oder zart hingehaucht in völliger Transparenz, den Charakter der Leichtigkeit akzentuierend. Eine Art tänzerische Choreographie entfaltet sich, in der die Elemente sich einander zu-neigen oder Distanz schaffen, ohne jedoch die farbliche und formale Korrespondenz je zu verlieren. Verschmelzungen der kompositorischen Teile finden trotz intensiver Interaktion an keiner Stelle statt - ein Prinzip, das Vordemberge-Gildewart bereits in seinem frühen Werk konsequent in Möbelgestaltungen, Architektur und Malerei anwandte.

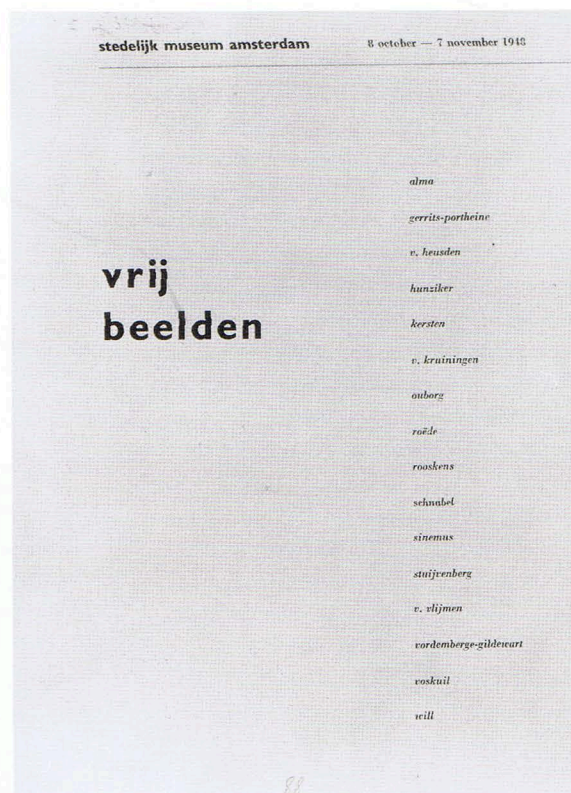
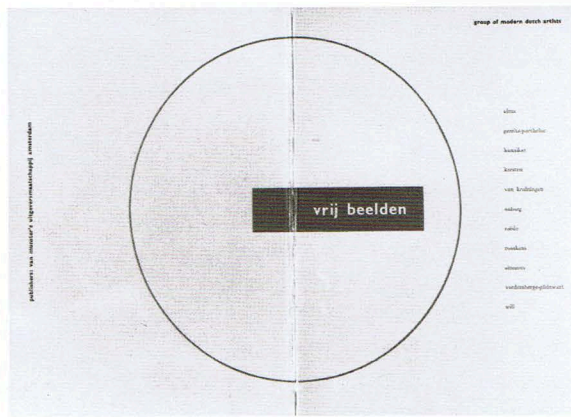
Der P.T.T.-Entwurf bedeutet Kontinuität und Neuanfang zugleich, denn mit den großen Farbfächern in Rot und Schwarz, die die Gesamtgestaltung einrahmen, verwies Vordemberge-Gildewart auf eigene Raumgestaltungskonzepte der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Mit der Komposition für die Hauptwand zeigte er jedoch nach vorn, auf die Ergebnisse seiner Malerei aus demselben Zeitraum, auf eigene, neue Wege für die Innenraumgestaltung. Besonders zu beachten ist der Einsatz regelmäßiger, vertikaler Linienführungen als Grundlage der Komposition - ein Schema, das erst etliche Jahre später in seiner Malerei zu regelrechten Streifenbildern wegweisend ausgearbeitet werden sollte. Die engste Verzahnung und wechselseitige Beeinflussung der Konzepte für Baugestaltung und Malerei war hier noch einmal stark ausgeprägt, bevor das Werk in den vierziger und fünfziger Jahren eine zunehmende Konzentration auf die Problemstellungen in der Malerei erfahren sollte.

Doch zunächst bot sich noch die Möglichkeit, vermittelt durch Freunde und Vertraute in Holland, die Tendenz zur spielerischen Leichtigkeit auch auf die Bereiche der sogenannten angewandten Kunst, etwa auf Typografie oder Werbegestaltung, zu übertragen - Tätigkeitsfelder, die von Vordemberge-Gildewart stets besonders geschätzt wurden als Instrumente zur Verbreitung und Durchsetzung elementarer Gestaltung. Beispiele (T 228, T 358, T 417-418, T 425, T 427, T 440, T 444/1-6, D 77) mögen verdeutlichen⁵, wie auch hier die Tendenz zu subtilen Verspannungen von linearen und flächigen Elementen, zu zarten Schrifttypen, zum spielerischen Einsatz der Fotografie oder der Farbe Ausarbeitung gefunden hat. Es entstanden zugleich praktische, gut lesbare und hochgradig ästhetische Drucksachen.

Im Herbst und Winter 1950 führte Vordemberge-Gildewart, der mit seiner Frau auch nach der Befreiung in Holland blieb, für die Kaufhäuser der "Bijenkorf"-Kette in Amsterdam, Rotterdam und Den Haag einen umfangreichen Auftrag für Gestaltungen von Schaufenstern und Verpackungsmaterial aus.⁶ An den Entwürfen, beispielsweise der Tüte "de Bijenkorf" (T 463, T 464), fällt die Nähe zur Malerei auf und bei den Schaufenstermodellen schließlich dominiert sie verstärkt (E 4, E 17). Jeweils eine von drei Wänden trug hier eine stark vergrößerte Komposition, während die übrigen klar weiß blieben oder einfache



B 53/1 B 53/8 B 53/2
 Studien zur Wandgestaltung im Sitzungssaal des P.T.T.-Gebäudes / Estudios para los murales de la sala de sesiones del edificio PTT / Wall studies for the Conference Room of the P.T.T. Building, 's-Gravenhage, 1940, Farbstifte auf Papier / Pastel sobre papel / Coloured crayon on paper, 26 x 35,6 cm - 22 x 28 cm - 32 x 99,5 cm



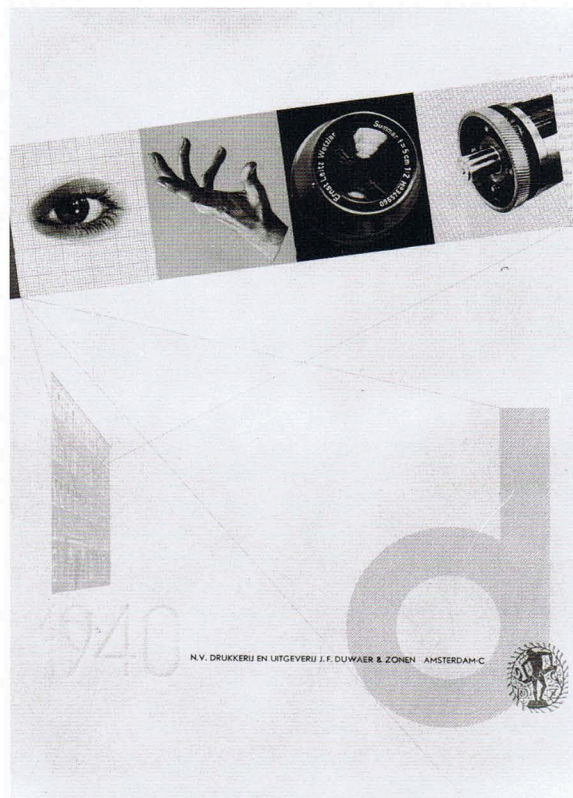
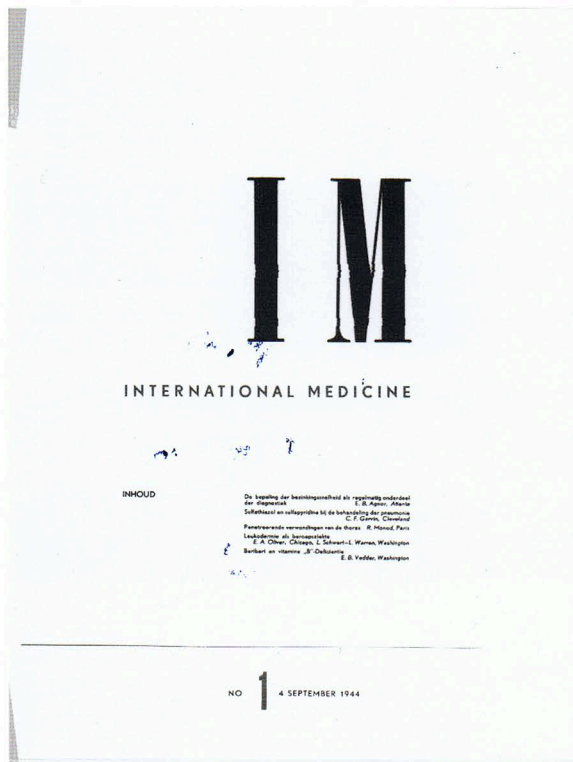
T 417
 Katalog / Catálogo / Catalogue, Stedelijk Museum Amsterdam, 1948,
 21 x 15 cm
 T 418
 Doppelblatt / Pliego doble / Double sheet, Stedelijk Museum Amster-
 dam, 1948, 21 x 14,9 cm

Farbfelder bzw. isolierte Bildelemente erhalten konnten. Als Vorbilder dienten eigene Konzepte von den späten zwanziger Jahren bis hin zu solchen aus dem Jahr 1950, und so ergibt sich eine Art Überblick über neue Lösungen in der Malerei Vordemberge-Gildewarts gerade während der holländischen Jahre.

Ein Aspekt fällt unter den Gemälden dieser Zeit besonders auf, der der Anlage als "Diptychon" oder "Triptychon". Vordemberge-Gildewart selbst betitelte erstmals 1945/46 eine Arbeit in dieser Weise, die "Komposition Nr. 151". Drei Kompositionen wurden hier zum mehrteiligen Gemälde zusammengesetzt, ohne daß sie von der Binnenstruktur her direkt korrespondierten. Einzig die Seitenkanten wurden in gegenseitiger Bezugnahme schräg angelegt. Knapp zwei Jahre später, 1947/48, entstand das nächste "Triptychon", die "Komposition Nr. 167", eine Arbeit aus nun wieder geradlinig rechteckigen Teilen mit ganz unterschiedlichen Kompositionen. Von der Anlage des mittelalterlichen Flügelaltars war Vordemberge-Gildewart stets weit entfernt. Weder weisen seine Arbeiten eine Klappfunktion auf, noch ergibt sich eine Lesbarkeit als Mittel- und Seitenbilder. Vielmehr ist im zuletzt gezeigten Beispiel der Schwerpunkt deutlich nach links verschoben durch intensives Blau der Grundfläche, und anstelle einer Geschichte läßt sich einzig die übergreifende Verwendung von sich gruppierenden Linien und Balken finden.

Sechs weitere Gemälde dieser Art entstanden in den Jahren bis 1950. Mit unterschiedlich großen Trägern für die Kompositionen, deren durchgehend vertikale Ausrichtung erst in den beiden letzten Beispielen dieser Serie aufgehoben wurde - durch Drehung des mittleren und rechten Teiles in horizontale Lage. In der "Komposition Nr. 179" scheint Vordemberge-Gildewart das Thema für sich abgeschlossen zu haben, denn er ließ die Komposition vom einen auf den nächsten Träger übergleiten, die formale Trennung sozusagen überwindend.

Die Frage nach der Ursache für das Auftauchen einer so traditionsgebundenen Bildform wie der des "Triptychons" bleibt schwierig zu beantworten. Zum einen gab es gewisse formale Vorbereitungen in Kompositionen der Jahre ab 1942, die eine Teilung des Bildgrundes in wenige große Farbfelder zeigen - die Trennung gewissermaßen vorbereitend. Zum anderen darf man vermuten, daß die enge Bekanntschaft zu Max Beckmann, die Vordemberge-Gildewart seit 1942 pflegte, Auswirkungen auf sein eigenes Schaffen hatte. Beckmann lebte wie Vordemberge-Gildewart im holländischen Exil, litt wie dieser unter der Abgeschiedenheit. In Holland malte er eine ganze Reihe bedeutender Triptychen, in denen er auf mythisch-legendäre Weise seine eigene Daseinserfahrung faßte. "Perseus" etwa, 1940/41 unter dem unmittelbaren Eindruck des Krieges entstanden, "Schauspieler" von 1941/42, "Karneval" von 1942/43, "Blindekuh" von 1944/45 oder auch "The Beginning" von 1946-49.⁷ Vordemberge-Gildewart dürfte all diese Arbeiten gekannt haben, denn man sah sich regelmäßig, tauschte sich aus. Beckmann hielt Vordemberge-Gildewart im Bild fest, 1943 in dem Gemälde "Les Artistes mit Gemüse"⁸ und 1946 in einer Bleistift- und Federzeichnung, die diesen im Sessel sitzend zeigt.⁹ Umgekehrt dürfte es so gewesen sein, daß die Art, wie Beckmann auf expressiv-verschlüsselte Weise das



T 358 Kongreßmappe / Carpeta de congreso / Conference folder, 1944, 36,5 x 24,2 cm
 T 228 Wochenkalender / Calendario por semanas / Week-by-week calendar, Amsterdam 1940, 29,3 x 20,6 cm

umsetzte, was ihn bewegte, wie er das Problem der Tradition in der Moderne behandelte, ein Gegenpol war, an dem Vordemberge-Gildewart sich rieb. Mit dem Ergebnis, daß er ein Stück Tradition für sich isolierte, das Triptychon, es aber völlig anders füllte - mit der Form gewordenen Absage an das Vergangene in der Kunst durch ungegenständliche Gestaltung.

Während Beckmann düstere Szenen des Welttheaters malte, entwarf Vordemberge-Gildewart das Gegenbild - eine heitere, tanzende Welt aus absoluter Form, die für nichts als sich selbst steht, eins wird mit den Facetten brillianter Farbe.

Holland - das war für Vordemberge-Gildewart nicht nur der Ort der Zuflucht, sondern auch Möglichkeit zu Kontinuität und Neuanfang, zur Rettung von Vorstellungen und Idealen.

Anmerkungen

¹ Vgl. zur skizzierten Situation: A Sketch of Vordemberge-Gildewart's Life. In: Helms, Dietrich (Hg.)/Valstar-Verhoff, Arta (Ass.), Vordemberge-Gildewart. The complete works, München 1990, S. 19ff.

² Vgl. Valstar-Verhoff, Arta, Vordemberge-Gildewart. Architecture and Interiors. In: Helms, Dietrich (Hg.)/Valstar-Verhoff, Arta (Ass.), op. cit., S. 41ff.

³ Vgl. hierzu, da ausführlicher, als an dieser Stelle möglich, dies., op. cit., S. 110ff.

⁴ Der Entwurf ist signiert und datiert 27 III 40; Zeichnung koloriert mit eingeklebten Elementen, nicht ausgeführt, Annely Juda Fine Art, London. Vgl. Katalog Friedrich Vordemberge-Gildewart. Baugestaltung, Wiesbaden 1993, B 53, S. 187ff und a.a.O. Valstar-Verhoff, Arta, Die Möbel- und Innenraumgestaltungen Vordemberge-Gildewarts, S. 11ff. Dies., Farbräume Vordemberge-Gildewarts. In: Katalog Friedrich Vordemberge-Gildewart. Typographie und Werbegestaltung, Wiesbaden 1990, S. 76ff.

⁵ Vgl. hierzu in breiterer Anlage Helms, Dietrich, Vordemberge-Gildewart. Typography and Commercial Art. In: Helms, Dietrich (Hg.)/Valstar-Verhoff, Arta (Ass.), op. cit., S. 117ff. und den Katalog Friedrich Vordemberge-Gildewart, Typographie und Werbegestaltung, Wiesbaden 1990, mit Werkverzeichnis aller typografischen Arbeiten des Künstlers.

⁶ ders., op. cit., S. 175ff.

⁷ nach Göpel, Barbara und Erhard, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Band 2, Bern 1976 und Katalog Max Beckmann. Meisterwerke 1907-1950, Staatsgalerie Stuttgart 1994

⁸ dies., op. cit., Tafel 225 und Katalog Max Beckmann, op. cit., S. 144/45; darin Von Maur, Karin, Das Unzeitgemäße und Zeitlose im Werk von Max Beckmann, S. 28ff.

⁹ Vgl. Katalog Max Beckmann. Aquarelle und Zeichnungen 1903-1950, Kunsthalle Bielefeld, 1977 und Katalog Max Beckmann, op. cit., S. 144.